

O Grupo Gente Nossa e as lutas empreendidas no mundo teatral recifense

Leidson Malan Monteiro de Castro Ferraz

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco

leidson.ferraz@gmail.com

Resumo:

Partindo especialmente dos vestígios históricos publicados na imprensa, este artigo pretende situar o teatro no Recife dos anos 1930 em sua lógica de produção cultural e salientar o que existia na dinâmica do movimento teatral da época, no intuito de compreender que transformações ocorreram para que aqueles tempos, desde o início do século XX em seu aparente “vazio cultural”, tenham sido considerados mais aptos à atividade de artistas, técnicos, dramaturgos e, principalmente, na relação com a imprensa e espectadores, período ainda pouco estudado e valorizado. Queremos, assim, abrir possibilidades e minimizar este descaso com a produção teatral recifense, mapeando espetáculos e ações realizadas, como também fazer paralelos com o que acontecia na então capital da República, Rio de Janeiro; e, partindo de conceitos presentes na obra dos sociólogos Pierre Bourdieu e Howard S. Becker, que permitem uma melhor compreensão do mundo social, dos diversos espaços que o compõem, suas hierarquias e lutas internas, discorrer sobre a legitimidade da história teatral pernambucana nos anos 1930, tendo como maior referência os escritos dos cronistas da época, além do conceito propagado por historiadores do teatro brasileiro.

Palavras-chave: Teatro pernambucano, História, Década de 1930, Grupo Gente Nossa.

Embora o sociólogo Pierre Bourdieu tenha escrito suas obras como possibilidades de análise do universo cultural francês, não acho um despropósito tomarmos algumas de suas reflexões em referência ao teatro brasileiro e, mais especificamente, ao teatro no Recife, foco da minha atenção neste Mestrado em História na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Refiro-me, então, a um período em especial, os anos 1930, quando a atividade teatral na capital pernambucana passou por

profundas transformações que alteraram o seu funcionamento local a partir de então. Tomando de empréstimo a ideia de campo artístico, esse mundo à parte que é um “universo relativamente autônomo”, mas também “relativamente dependente, sobretudo perante o campo econômico e o campo político” (BOURDIEU, 1996, p. 168), podemos pensar na natureza dos bens simbólicos que assentam sua lógica específica.

Entendendo o campo artístico como um lugar da arte, um terreno de lutas simbólicas da produção cultural, com índices de reconhecimento atribuídos por diferentes instâncias de consagração – desde os pares na arte, ao público e à imprensa, entre tantas –, foi a partir de 1931 que um novo coletivo teatral recifense veio, de fato, transformar o teatro que se fazia até então na capital pernambucana. Nem tanto nos procedimentos de cena, já que oscilou entre a incorporação das tradições e convenções e a proposição de mudanças, mas na relação que essa arte local mantinha com o público, o poder político instituído e a imprensa, reverberando em Pernambuco e em outros estados, incluindo a capital da República na época, o Rio de Janeiro. Foi partindo de um princípio de diferenciação que o Grupo Gente Nossa (GGN) surgiu no mercado, utilizando outras estratégias culturais para firmar sua credibilidade enquanto produto artístico recifense feito por “gente da gente”.

Reconhecendo o teatro como uma das artes mais coletivas, já que envolve um grande número de pessoas na sua dinâmica, os “padrões” dessa atividade essencialmente coletiva, já instituídos como prática “rotineira” no teatro em todo o país, dão origem ao que Howard S. Becker chama de um “mundo da arte”:

A existência de mundos da arte, bem como o fato de afetarem tanto a produção como o consumo das obras de arte, sugere uma abordagem sociológica das artes. Não se trata de uma abordagem cuja finalidade seja a de produzir juízos estéticos, embora muitos sociólogos da arte se tenham entregue a essa tarefa. Pelo contrário, ela possibilita uma melhor apreensão da complexidade das redes cooperativas que geram a arte, [...] enfim de todas as redes e fenômenos análogos envolvidos em todas as artes (BECKER, 2010, p. 27-28).

Portanto, pensando nos procedimentos de criação artística vigentes ainda nos anos 1930, década anterior à instauração definitiva da modernidade na nossa cena teatral brasileira – entendendo esta como o momento em que o encenador veio dar

unidade aos espetáculos produzidos –, o teatro pernambucano, no momento em que o Grupo Gente Nossa surgiu no mercado recifense, ainda estava atrelado a um modo de trabalho muito particular, a exemplo da presença de um ensaiador que regia a movimentação dos atores no palco, do “ponto” a soprar as falas aos intérpretes, da escolha de atores adequados a personagens “tipos” e da pouca importância que cenário e iluminação ainda tinham.¹ Por isso, é preciso compreender os espetáculos que figuraram no repertório do GGN como produtos específicos de determinada condição histórica, realizados de acordo com códigos estéticos e culturais de uma época, hoje completamente modificados.

A estreia do Grupo Gente Nossa (e o título é sugestivo da proposta que lançavam) se deu na noite de 2 de agosto de 1931, no palco do Teatro de Santa Isabel, a mais importante casa de espetáculos do Recife, que, desde a revolução de 1930, estava sob a administração do teatrólogo Samuel Campello, partícipe do movimento empreendido por Getúlio Vargas. Distante dos palcos como ator, mas essencialmente um dramaturgo, jornalista e agitador cultural, Samuel Campello foi quem ofereceu o seu nome, a sua notoriedade e a sua influência para lançar mais um grupo teatral profissional com perspectiva de continuidade no Recife, apostando num teatro de “arte e cultura” e aproveitando o fato dele ser naquele momento o diretor do Teatro de Santa Isabel, espécie de sede do GGN – este dado é fundamental para pensarmos na existência de um grupo teatral com espaço próprio para ensaios, guarda de acervo e apresentações – desde que não estivesse sendo ocupado por companhias artísticas de fora.

Primando pela organização “em forma associativa”, a ideia era ir de encontro a certos pressupostos e postulados do teatro nacional empresarial, a começar do uso do próprio nome “Grupo”, quando este termo ainda era tão pouco usado como ideia coletiva, inclusive de como se ia à cena sem ressaltar a ideia de astros e estrelas no

¹ Esta era uma concepção teatral ainda vigente no Brasil, caracterizada pela ausência de unidade no espetáculo, “ou seja, as partes constitutivas da cena – luz, som, cenário, figurino e objetos de cena – não estavam subordinados a um todo harmonicamente controlado por um pensamento unificador” (COLLAÇO, 2006, p. 11). Os poucos ensaios da época, por exemplo, serviam para a marcação do ator no espaço cênico, visando definir apenas o local de onde ele devia pronunciar a sua fala. Os intérpretes se especializavam em determinados tipos – o cínico, o cômico, o galã, etc. – e compunham as personagens a partir de suas características exteriores, contando com a ajuda do “ponto”, função que, oculta no prosaímo do palco numa espécie de caixa embutida, os auxiliava quando esquecia a fala ou a marcação da cena, fazendo-se ouvir pelos atores, mas sem incomodar a plateia. Foi o encenador, em substituição ao ensaiador, quem veio reger todos estes elementos constitutivos a partir de uma concepção significativa e estética.

elenco – sem a figura cultuada do “primeiro ator” –; e do complemento “Gente Nossa”, numa referência clara aos seus, da terra, do próprio Recife. No livro “O Teatro Moderno em Pernambuco”, o pesquisador Joel Pontes afirma:

Lançando um olhar retrospectivo sobre o teatro pernambucano, não encontramos qualquer afinidade entre os acontecimentos de hoje e os anteriores a 1930. As temporadas realizadas por Companhias estrangeiras e nacionais deixavam um halo de admiração [...] No fundo, restava aos pernambucanos, a par de recordações carinhosas, um esmagador sentimento de inferioridade por não possuírem um elenco estável, à semelhança daqueles que vinham do Rio “fazer o Norte” (PONTES, 1966, p. 19).

Havia um descrédito terrível, um sentimento de inferioridade que perdurava há décadas (e, infelizmente, ainda persiste em alguns pernambucanos ainda hoje), mas por que isso? E como o teatro recifense organizava-se até aquele momento? Timidamente, seria a resposta mais adequada. Reflexo do teatro que se fazia desde o século XIX como prática herdeira da colonização portuguesa, hoje totalmente em desuso, mas que demorou a ser questionada e transformada, o mundo teatral recifense resumia-se a algumas poucas sociedades culturais que mantinham, entre outras atividades, um fazer teatral esporádico a reunir diletantes desta arte. Estes grêmios ou sociedades dramáticas eram formados exclusivamente por sócios do sexo masculino e com a presença de poucas atrizes de fora convidadas, geralmente de origem portuguesa, que haviam se estabelecido no Recife após dissolução de alguma companhia itinerante ou pela desistência de seguir em nova turnê.

Em depoimento à revista “Contraponto”, o dramaturgo Eustórgio Wanderley recordou que moças e senhoras não pisavam no palco: “Era feio... Havia um tolo preconceito, uma severa prevenção contra as profissionais do teatro, contra as ‘cômicas’, como eram tratadas, com menosprezo, as artistas da cena” (WANDERLEY, 1950, p. 39). Tanto que representar peças com três ou mais personagens femininas era praticamente impossível por falta de quem desempenhasse os papéis. São deste momento o Congresso Dramático Beneficente, o Clube Dramático Familiar, a Phoenix Dramática e a Arcádia Dramática Júlio de Santana, todas com atividades esporádicas até final dos anos 1910. Ainda que algumas destas sociedades tenham sobrevivido por décadas e até inaugurado teatros próprios, suas atividades resumiam-se a apresentar

mensalmente um “espetáculo social” – algo que nem sempre acontecia com regularidade.

Tais réeitas congregavam elencos em constante revezamento, sem nenhuma perspectiva profissional, com sessões mensais (quando muito) de caráter filantrópico e renda revertida quase sempre para alguma causa social. Era esse teatro beneficente que significava teatro feito por e para recifenses: um teatro amador em sua essência e de qualidade bem frágil. Apresentando-se praticamente para os seus conhecidos, familiares, vizinhos e amigos dos artistas e técnicos envolvidos, a benevolência da plateia era uma constante. No entanto, a imprensa quase não lhes dava atenção, como se houvesse um “vazio” teatral imposto aos recifenses, afeitos a reconhecer o teatro de qualidade apenas nos que chegavam de fora, especialmente companhias do Rio de Janeiro, França, Portugal e Itália, estas, sim, todas profissionais.

Para piorar a situação de descrédito, desde a chegada dos cinematógrafos (o Cinema-Pathé, o primeiro do Recife, foi inaugurado no dia 27 de julho de 1909, na antiga rua Barão da Vitória, hoje rua Nova, bem no centro da capital pernambucana. Antes disso, filmes eram projetados em aparelhos itinerantes, inicialmente mudos e a partir do ano de 1930 sonoros) o teatro experimentava uma crise ainda maior, pois o público vinha perdendo o interesse pelo teatro falado com peças em três longos atos e prendendo-se à rapidez das cenas mudas da tela, com acompanhamento musical ao vivo e sessões em horários variados. O cinema modificou hábitos culturais e a arte teatral, ameaçada, teve que aderir a alguns de seus costumes, a exemplo dos ingressos mais baratos “a preço de cinema”. A pesquisadora Aninha Franco, no livro “O Teatro na Bahia Através da Imprensa – Século XX”, ressalta:

O teatro estava vivendo uma situação peculiar em sua longa trajetória. Pretendia, lutava e acabaria por conseguir dessacralizar-se e perder a sua aura incômoda de arte de elite no século da cultura de massa. Para isso e para reaver o seu público perdido ou agradar novas plateias, precisou tornar-se vulgar e barato como o cinematógrafo. O problema é que os colunistas, intelectuais sisudos e moralistas, não podiam admitir que a arte cênica, pressionada pelo cinema, ferida pela guerra e tornada obsoleta pelas novidades do século XX, optasse pela vulgaridade para garantir sua sobrevivência (FRANCO, 1994, p. 38-39).

Crise

Ainda que a quantidade de palcos houvesse aumentado na décadas de 1910 e 1920, nos jornais – maior forma de divulgação dos espetáculos teatrais –, o interesse era satisfazer a curiosidade dos leitores, cada vez mais voltados ao cinema, já o lugar de grande encontro social em substituição aos teatros. Páginas inteiras recheadas de fotografias eram dedicadas aos últimos lançamentos cinematográficos ou às vidas pessoais das suas grandes estrelas, principalmente as hollywoodianas. Com isso, o teatro foi perdendo espaços de divulgação e, claro, espectadores. Nesta batalha, não faltaram iniciativas dos teatrólogos do Recife, buscando alguma visibilidade em meio à chegada das companhias em turnê.

Havia aqueles artistas que teimavam em ser profissionais, mas esperavam a oportunidade de uma vacância nos elencos que circulavam pelo país, ou então se aventuravam a unir-se a outros ousados artistas, pernambucanos ou não, egressos de equipes já desfeitas, que aceitavam mambembar pelo “Norte” do Brasil (como ainda eram chamadas as regiões que hoje são o Norte e o Nordeste do país), chegando às cidades do interior e, principalmente, às capitais do Ceará, Maranhão, Pará e Amazonas. No caso de optarem por permanecer no Recife, a solução era não sonhar com o imponente Teatro de Santa Isabel, mas aportar nos cineteatros espalhados no centro da cidade ou pelos subúrbios, ainda que as deficiências acústicas e estruturais fossem uma constante em tais espaços.

Uma definição desse teatro cada vez mais desacreditado que aflorou no Rio de Janeiro entre 1921 a 1925, escrita pelo crítico e pesquisador Mário Nunes no livro “40 Anos de Teatro – II Volume”, traduz bem o que acontecia no Recife no mesmo período:

Desesperançadas as companhias nacionais de encontrar teatros no centro, invadiram os cine-teatros dos arrabaldes, com relativo êxito pecuniário. São geralmente “troupes” mal organizadas, formadas pelos elementos disponíveis na ocasião, ensaiando mal as peças e utilizando cenários velhos. Os 30 ou 35% da renda que os proprietários daquelas casas de diversões oferecem não dão para mais... E assim se desacreditam autores e artistas, mas é preciso viver na intimidade da classe teatral para se ter uma clara visão da razão de ser dos mambembes. [...] O grosso público então, que não discerne nitidamente as coisas, descrê, cada vez mais... do teatro nacional! (NUNES, s. d., p. 5-6).

A Troupe Leoni, do ator pernambucano Leoni Siqueira, é um dos exemplos de resistência nas décadas de 1910 e 1920, ocupando por longas temporadas os cineteatros do Recife, logo após a exibição de filmes ao público, numa sequência vertiginosa de repertório modificado diariamente, onde constavam peças cômicas de um ato prioritariamente, mas também dramas sacros, revistas em até dois atos, operetas, burletas ou números de variedades com duetos e canções. Quase todos os integrantes figuravam neste perfil de artistas egressos de outras companhias em turnê pelo Brasil e raramente se divulgava o nome dos autores, já que a maioria das peças eram “pilhagens”, ou seja, traduções – bem questionáveis – de textos estrangeiros, quase todos franceses, portugueses ou argentinos, sem autorização dos escritores e nenhum pagamento de direito autoral.

Reorganizada constantemente, esta equipe voltava com frequência ao Recife para cumprir temporadas a um público mais popular, incluindo matinês para crianças (numa época em que ainda não havia o conceito de censura e todas as obras eram prioritariamente escritas para os adultos, ainda que fossem divulgadas como “espetáculos puramente familiares”). Já o Teatro de Santa Isabel era reservado para as temporadas das companhias visitantes. No entanto, também viveu períodos de porta fechada, o que atrapalhava a frequência das plateias pela simples falta de opção do que ver. O final da década de 1920 foi exatamente assim. Tanto que, ao entrarmos em 1930, o anúncio de sete récitas da Companhia Italiana de Operetas Clara Weiss por lá foi saudado pela coluna teatral do “Diário de Pernambuco” (3 de janeiro de 1930, p. 2): “Tão escasso anda o Teatro em Pernambuco, que a vinda duma Companhia e duma companhia que traz o repertório da Clara Weiss é motivo para grande contentamento”.

No elenco de cinquenta artistas, destacavam-se as sopranos Clara Weiss e Venusta Carlotti, o tenor Emilio Amoroso e o comico Giuseppe Campili com um repertório de aclamadas peças líricas. Os interessados nas “assinaturas” (venda de ingressos antecipada) deviam procurar o senhor Carlos Lisbôa durante o dia no Depósito da Caxias (armazém que comercializava tecidos em geral). A temporada foi tão vitoriosa em termos de bilheteria, que a Companhia Italiana de Operetas Clara Weiss seguiu para novas récitas no Teatro Moderno, devido à ocupação do Teatro de Santa Isabel com concertos musicais anteriormente programados. E o teatro

pernambucano vivia assim, de receber esporadicamente alguma atração de fora e de completa não valorização à sua própria produção, cada vez mais diminuta e desacreditada.

Não que já não houvesse tentativas anteriores de artistas teatrais com foco profissional no Recife. Em 1927, por exemplo, foi fundada a Cia. Tra-Lá-Lá, dos atores Álvaro Diniz e Leoni Siqueira, composta por profissionais como Maria Amorim, Vicente Cunha e Raul Prysthon. A equipe chegou a dar quase dois meses de espetáculos diários no Cine-Teatro Helvética. Segundo uma publicação do Grupo Gente Nossa, o “Nosso Boletim” (junho de 1936, p. 7), a Cia. Trá-Lá-Lá foi “uma das mais importantes tentativas para a implantação do teatro permanente no Recife, representando um repertório quase todo de autores locais”. Ainda de acordo com Joel Pontes, no livro “O Teatro Moderno em Pernambuco”, o teatrólogo Samuel Campello foi um grande incentivador deste conjunto e, segundo o próprio, a Cia. Trá-Lá-Lá chegou ao fim em pouco tempo “porque todo o elenco era de profissionais e, por isto, os astros e as estrelas chocaram-se um dia e houve um cataclisma” (CAMPELO, 1966. p. 14).

Já em 1928, a Companhia Theatro Mirim, anunciando-se como profissional, estreou no Teatro de Santa Isabel organizada pelo ator carioca Moreno Garcia com artistas quase todos pernambucanos, entre eles os atores Diógenes Fraga e Elpídio Câmara, mas também com profissionais de outros estados que permaneceram no Recife após excursões teatrais. Mesmo com o nome “Mirim”, a equipe não tinha a pretensão de montar peças para crianças, pelo contrário. O vaudeville *O Outro André*, do autor carioca Correia Varella, foi o primeiro trabalho apresentado. “O desempenho da peça por parte dos artistas foi bem regular, e nem se podia esperar melhor de um conjunto organizado aqui mesmo, dentro de pouco tempo e que representou ontem pela primeira vez”, testemunhou o resenhista oculto da coluna “Theatros & Cinemas” do jornal “A Província” (23 de novembro de 1928, p. 2).

Em janeiro de 1929, a equipe apresentou no Teatro de Santa Isabel a segunda peça do repertório, *A Honra da Tia*, comédia de Samuel Campello, partindo, em seguida, numa circulação por Alagoas, Sergipe e Bahia, onde se dissolveu. No mesmo ano de 1929 surgiu a Companhia Pequeno Teatro, de comédias, burletas e revistas, formada por Raul Prysthon e Umberto Santiago, com dezoito componentes, mas que

teve vida ainda mais efêmera. Ou seja, a profissionalização no teatro recifense significava sair em aventuras pelo país e, vez ou outra, cumprir temporadas nos cineteatros. Com isso, muitas companhias nasciam e morriam constantemente, pois o público era minguado, dando muito mais atenção às equipes estrangeiras que aportavam em Pernambuco ou vindas do Rio de Janeiro, todas já consagradas. Ainda assim teatro era uma prática social esporádica, embora não houvesse tantas formas de diversão naquele momento. Foi a partir de 1931 que tudo mudou.

Reviravolta

Contra esse abismo que sentíamos no fazer teatral do Recife, Samuel Campello, em parceria com Elpídio Câmara, já um dos grandes intérpretes daquele momento em Pernambuco, aceitou lançar um novo coletivo profissional na cena teatral recifense, poucos meses depois da tentativa frustrada do Grupo Cine-Teatro, também com Samuel Campello à frente e que pouco sobreviveu no Teatro Moderno. Os dois artistas já haviam atuado em vários conjuntos teatrais, como o Grêmio Familiar Arraialense, Sociedade Dramática do Feitosa, Companhia Cândida Palácio-Otavino Chaves ou o Núcleo Diversional de Tejipió, quase todos de vida efêmera, e dividiam este sonho de possuir uma equipe continuada de teatro profissional, mesmo diante da incredulidade da imprensa e do público. Para tanto, estratégias diferentes foram usadas e o campo teatral, sem dúvida, passou por profundas transformações.

A peça escolhida por Samuel Campello para a estreia do GGN foi a comédia *A Honra da Tia*, de sua autoria, reunindo no elenco, entre atores já conhecidos e outros com pouca experiência, Elpídio Câmara, Lourdes Monteiro, Diógenes Fraga, Lélia Verbena, Luís de França, Jovelina Soares, Irene Mariz e Ferreira da Graça, este último um velho ator português já radicado no Recife desde jovem. Mas o tiro certo veio por conta da sessão ter sido programada numa homenagem a Associação dos Cronistas Desportivos e a jogadores pernambucanos que viajariam para uma competição em São Paulo. Essa mistura de futebol e teatro foi pensada para atrair maior público, o que de fato aconteceu. No entanto, a expectativa da plateia recifense era a pior possível, fruto da inferioridade que a fazia acreditar que apenas companhias teatrais estrangeiras ou da capital da República tinham qualidade.

Os jornais da época – a crítica é uma das instâncias mais importantes para a justificação de um trabalho cultural – atestaram o contrário. O “Diario de Pernambuco” (5 de agosto de 1931, p. 4), por exemplo, festejou: “Foi, enfim, uma bela festa e uma radiante promessa do Grupo Gente Nossa que poderá chegar a dar-nos interessantes espetáculos teatrais. Basta-lhe agora o apoio do público e da imprensa”. Começou, assim, a trajetória que mudou os rumos do teatro no Nordeste. Segundo Joel Pontes, o Grupo Gente Nossa surgiu “para coibir o excesso de estrelismo, cumprir seus deveres com os artistas contratados e sócios mantenedores (pagavam mensalmente com direito aos primeiros espetáculos), e ocupar o Teatro [de] Santa Isabel, sempre que Companhias itinerantes não o demandassem” (PONTES, 1966, p. 14-15). Como muitas destas vinham com frequência ao Recife, Samuel Campello levou a peça de estreia às salas dos subúrbios, “para afinar o elenco”. Ou seja, resolveu aprimorar sua equipe para enfrentar melhor as “regras do jogo”.

O sociólogo Pierre Bourdieu, quando usa o termo “fazer época” como sendo “fazer existir uma nova posição para lá das posições estabelecidas”, e, com isso, introduzir a “diferença”, “produzir o tempo” (BOURDIEU, 1996, p. 186), poderia muito bem ter como um de seus exemplos o Grupo Gente Nossa, pois queiram ou não alguns críticos daquele momento, este coletivo marcou o nosso tempo teatral. No entanto, nem tudo foram flores, e foi o próprio Samuel Campello, sob o pseudônimo S. C., no “Diario de Pernambuco” (6 de setembro de 1931, p. 8), quem relatou que travava uma ferrenha batalha para estabelecer, de vez, o teatro profissional no Recife, ainda que existissem campanhas veladas contra sua iniciativa:

O Brasil tem teatro porque tem artistas e autores. [...] Em vários Estados o teatro movimentava-se. [...] Em Pernambuco não se poderá fazer coisa idêntica? Pode, sim. O *Grupo Gente Nossa* começa modesto fazendo teatro cômico nos bairros afastados e nos arrabaldes mas tem animo para maiores tentativas. E então escritores daqui mesmo aparecerão por sua vez: Pode-se fazer teatro em Pernambuco. E o mais... é deixar que os pessimistas falem. Eles falam sempre das campanhas da boa vontade (S. C., 1931, p. 8).

Becker afirma que “o seu trabalho só adquire significado completo face a uma tradição com a qual se possa confrontar” (BECKER, 2010, p. 37), e foi o que o Grupo Gente Nossa empreendeu, enfrentando e derrubando o descrédito generalizado a tudo o que se fazia de teatro no Recife, e abusou de estratégias diferentes para isso. Em

outubro de 1931, a equipe voltou ao palco do Teatro de Santa Isabel com a farsa *Engano da Peste* (novo título para o texto *Peripécias de Um Defunto*, do próprio Samuel Campello) e o sainete – peça curta – *Mamãe Quer Casar*, tradução de Celestino Silva para obra argentina. O retorno àquela casa de espetáculos não foi por acaso. Estar naquele palco já era uma nova estratégia para marcar espaço de qualificação do produto a ser consumido, contribuindo para o tornar acreditado. E ademais, novos e consagrados atores passaram a integrar a turma, como Luiz Maranhão, Barreto Júnior e Lenita Lopes, todos já reconhecidos por suas excursões ao interior e dedicação constante ao fazer teatral.

Em dezembro daquele ano, o Grupo Gente Nossa já possuía uma renda mensal assegurada pelos sócios que pagavam mensalmente para ter direito a quatro espetáculos por mês, era elogiado nacionalmente (como jornalista, Samuel Campello mandava notícias do seu coletivo constantemente a colegas da imprensa e personalidades do mundo cultural em várias partes do Brasil e as cartas-respostas, repletas de incentivo, eram devidamente publicadas na imprensa pernambucana, como um referendo da importância da atuação dos recifenses no teatro local), e preparou uma prévia dos espetáculos musicais que viriam a seguir, com presença do tenor Vicente Cunha e da atriz soprano Maria Amorim no elenco (egressa da Companhia Portuguesa de Revistas e Operetas de José Clímaco). Outras presenças ilustres eram a dos compositores João e Raul Valença (os Irmãos Valença), além do maestro Nelson Ferreira, que passou a reger muitas das orquestras nos espetáculos.

Foi apostando em todas estas estratégias culturais – a exemplo da abertura de récitas com horários específicos para moças e crianças, entre outros projetos pensados para atrair cada vez mais público –, que Samuel Campello e sua equipe no Grupo Gente Nossa transformaram o que parecia imutável, o desprezo – velado ou não – que o público recifense tinha pela produção teatral local, quase sempre encarada como objeto de suspeita. Para tanto, soube manejar signos distintivos e atos de consagração, produzir a existência num universo onde era preciso diferir, conseguir um nome próprio e firmá-lo como sinônimo de qualidade. Ao assumir-se como sendo um produto eminentemente local com outras preocupações, fez nascer um “signo de reconhecimento”, de distinção. Bourdieu explica bem a importância desta perspectiva:

A lógica do funcionamento dos campos de produção de bens culturais como campos de luta favorecendo as estratégias de distinção faz com que os produtos do seu funcionamento, sejam estas criações da moda ou obras de arte, tenham predisposição para agir diferencialmente, como instrumentos de distinção (BOURDIEU, 1996, p. 193).

Frequência

Para atrair a atenção do público, as estreias tinham que ser constantes. Se nos anos 1920 eram raras as chances de alguma produção recifense conseguir pauta no Teatro de Santa Isabel, centro de gravitação de toda a atividade cultural, política e social no estado, somente entre os anos de 1932 e 1933 o Grupo Gente Nossa chegou a exhibir-se 231 vezes por lá, tendo como uma de suas marcas distintivas a constância na cena como opção cultural. Em maio de 1932, por exemplo, a equipe representou 22 espetáculos em um mês, encenando nada menos que doze autores diferentes, sendo algumas peças musicais, isto sem contar apresentações por outros palcos como o Cine-Teatro São Miguel, Cine-Teatro da Paz, Teatro Arruda, Cinema São João e Teatro Moderno, além de visitas a diversos municípios pernambucanos e de estados próximos nordestinos. Todas as plateias interessavam ao GGN, da elite que frequentava o Teatro de Santa Isabel – e é importante lembrar que várias campanhas de ingressos mais baratos foram realizadas para atrair a maior diversidade possível de espectadores àquela casa de espetáculos – até às camadas mais populares nos cineteatros dos “arrabaldes”.

Somente no mês de maio de 1934 foram doze representações, algumas de grande responsabilidade, como as comédias *Deus Lhe Pague*, de Joracy Camargo; *O Dote*, de Arthur Azevedo; *O Feitiço*, de Oduvaldo Vianna; o drama *Mãe*, de José de Alencar; e a opereta *Ninho Azul*, de Valdemar de Oliveira. Entre outros autores nordestinos montados – e esta também foi uma estratégia vitoriosa do Grupo Gente Nossa, saber valorizar a produção dramatúrgica local como forma de distinção de mão dupla, dos escritores e do próprio coletivo de teatro, com atenção voltada aos artistas da terra –, destacam-se Silvino Lopes, Lucilo Varejão, Hermógenes Viana, Filgueira Filho, Irmãos Valença, Umberto Santiago e Miguel Jasseli. Com isso, os elogios na imprensa não paravam, principalmente pela atenção que o grupo vinha recebendo dos dramaturgos locais e do Rio de Janeiro, com perspectivas ainda melhores para o seu repertório.

Eis o que publicou o “Diário de Pernambuco” (20 de dezembro de 1931, p. 5): “Ainda não se viu no Brasil um grupo assim, fundado e mantido num Estado com elementos exclusivos do próprio Estado, despertar tanta atenção na metrópole”. Esta resposta positiva que vinha da imprensa era a estratégia maior para afirmar-se no campo teatral, não só do Recife, mas de lugares influentes como o Rio de Janeiro, sede, por exemplo, da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), afinal, como nos lembra Bourdieu:

[...] o artista que faz a obra é ele próprio feito, no interior do campo de produção, por todo o conjunto dos que contribuem para o ‘descobrir’ e para o consagrar enquanto artista ‘conhecido’ e reconhecido”. Esta consagração é importante para trazê-lo à “existência”, assegurando-lhe a “difusão” e “oferecendo-lhe como garantia todo o capital simbólico que entretanto acumulou, para desse modo o fazer entrar no ciclo da consagração que o introduz junto de companhias cada vez mais escolhidas e em lugares cada vez mais raros e cobiçados (BOURDIEU, 1996, p. 199).

Naquele momento, o público gostava de revistas, comédias e burletas – sátira com números musicais –, estilos apropriados para quem procura uma evasão fácil. Há quem critique o repertório do Grupo Gente Nossa por estas escolhas, mas foi a estratégia certa para se legitimar, inclusive atingindo públicos de variadas faixas etárias e de classes sociais nos mais distintos teatros. Discordando daqueles que não veem com bons olhos a produção teatral daquele período, a historiadora e pesquisadora teatral Ana Carolina Miranda ressaltou:

Ao contrário de alguns conjuntos que despontavam pelo Brasil e propunham um teatro de arte elevada, de elite para a elite, Samuel Campello defendia um teatro como diversão e cultura. Tanto que o Gente Nossa era formado, em sua maioria, por artistas populares e a plateia, a mais diversificada. O importante era disseminar o amor pela arte teatral e ele acreditava que o riso também era um poderoso instrumento para se educar o público. [...] O Gente Nossa surgiu na década de 1930, época pouco explorada e por vezes desvalorizada pela historiografia teatral. Muitos pesquisadores negligenciaram a nossa realidade porque queriam que o teatro brasileiro tivesse uma “cara europeia”, mas o país estava em outro caminho. Buscava-se uma identidade nacional, de estímulo à dramaturgia, e é neste ponto em que se encontra sua grande riqueza (MIRANDA, 2011).

Alterando posicionamentos no campo teatral, o GGN foi seguido de perto por outros coletivos que passaram a adotar algumas de suas estratégias culturais, a exemplo do Grêmio Familiar Madalenense, Grêmio Lítero-Teatral D. Pedro II, Grêmio Dramático do Barro, Tuna Portuguesa, Troupe da Boa Vontade, Grêmio Cênico Espinheirense, Grêmio de Comédias Cruzeiro, Grêmio Familiar Afogadense, Grêmio Artístico da Paz, Companhia Brasileira de Comédias e Conjunto Nosso, inclusive com intercâmbio de alguns dos seus artistas e uso de textos já apresentados. Isto sem contar os grupos no interior de Pernambuco e de outros estados. Tamanha reverberação de tomadas de posição no campo teatral nos faz concordar com outro pensamento de Becker:

Aquilo que as pessoas tiram efetivamente de uma inovação depende das perspectivas que se poderão abrir, da sua interpretação pessoal das tradições vigentes, dos seus centros de interesses, das pessoas e dos recursos que esperam conseguir envolver. Dado o potencial de possibilidades que suscitam, é frequente as inovações difundirem-se com muita rapidez (BECKER, 2010, p. 259).

Por isso, é possível afirmar que, a partir do Grupo Gente Nossa e sua disseminação a outros coletivos teatrais, foi a partir da década de 1930 que puderam ser abertas brechas nos muros que cercavam o teatro pernambucano junto à incredulidade. Mas manter a “estabilidade” do GGN era difícil. Além da falta de subvenção, já que muitas vezes o grupo foi abandonado tanto pelos sócios financiadores, quanto pelo público (este ser flutuante, sempre em busca de “novidades”), o maior problema era o revezamento constante de elenco, praticamente uma peculiaridade da prática teatral daqueles tempos. O ator Barreto Júnior, ainda em 1932, arrastou atores para fundar a sua própria companhia. Muitos dos que ficaram eram empregados no comércio e não conseguiam dedicar-se exclusivamente ao teatro, impossibilitando, inclusive, um aprimoramento na interpretação. E também não foram poucas as perseguições que Samuel Campello sofreu, sintoma do lugar de destaque que ocupava e por suas ideias políticas que o ligavam a Getúlio Vargas.

Em meio a momentos de quase desistência, a equipe ainda publicou duas revistas e o jornal “Nosso Boletim”, que chegou até o 11º número; fez parcerias com companhias que chegavam de fora; ajudou a realizar um congresso de amadores

teatrais; projetou obras para fora do estado; além do estímulo que deu à criação de várias seções especializadas em teatro nos jornais do Recife, fundamentais para o ressalte de sua credibilidade na cena, exemplo de capital simbólico acumulado. As últimas aparições do Grupo Gente Nossa – cuja morte nunca foi anunciada – aconteceram em 1942, três anos após a morte de Samuel Campello, substituído por Valdemar de Oliveira à frente da equipe. Deste lento desaparecimento, ainda no ano de 1941 surgiu o grupo Teatro de Amadores, tendo Valdemar de Oliveira como coordenador de um novo núcleo de artistas, desta vez amadores, que nas suas primeiras peças assinava como “departamento autônomo do Gente Nossa”.

Somente a partir de 1944 o futuro TAP (Teatro de Amadores de Pernambuco) tornou-se independente e trilhou outro caminho de absoluto sucesso, especialmente na década de 1940, quando fez parte do processo de modernização do teatro brasileiro, com a figura do encenador vindo garantir a coesão interna e dinâmica da realização cênica, subvertendo antigas convenções e apostando numa renovação de valores muito mais acentuada. Toda esta trajetória, repleta de intensas mudanças mas de constante busca pela distinção social como uma das lutas enquanto prática cultural, faz lembrar outra afirmação de Becker:

Portanto, os mundos da arte nascem, crescem, transformam-se e morrem. Os artistas que neles participam deparam-se com problemas diferentes, dependendo da situação em que o seu mundo se encontra. Os tipos de obras que podem realizar também mudam, bem como as expectativas reservadas a essas obras (BECKER, 2010, p. 286).

Ou seja, pela iniciativa de um grupo teatral formado por “gente da gente”, que não teve medo de ousar estratégias diferentes para referendar o fazer teatral local, o campo cultural recifense reorganizou-se totalmente e passou a usufruir de outras perspectivas em sua relação com a sociedade, claro que com lutas ferrenhas a todo instante. Legitimado pelos próprios artistas, incluindo de outros coletivos; pelas plateias, pela imprensa e pelo poder público, o teatro pernambucano ganhou contornos inimagináveis, atingindo espectadores de todas as classes sociais e faixas etárias e ocupando outro lugar social a partir dos anos 1930. E o pequenino do passado se moveu agigantando-se para outras direções. Esta é a eterna batalha do mundo teatral.

Referências:

A estréia do “Grupo Gente Nossa”. **Diario de Pernambuco**. Recife, 5 de agosto de 1931. Cenas & Telas.

Companhia Clara Weiss. **Diario de Pernambuco**. Recife, 3 de janeiro de 1930. Cenas & Telas.

Companhia Theatro Mirim. **A Província**. Recife, 23 de novembro de 1928. Theatros & Cinemas.

Nossa carteira. Os artistas – V. Raul Priston. **Nosso Boletim**. Número 4, Ano I. Recife: Grupo Gente Nossa, junho, 1936.

Os autores do Rio e o “Grupo Gente Nossa”. **Diario de Pernambuco**. Recife, 20 de dezembro de 1931. Vida Teatral.

BECKER, Howard S. **Mundos da Arte** – edição comemorativa do 25.º aniversário, revista e aumentada. Tradução: Luís San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

COLLAÇO, Vera. Dos Bastidores ao Palco: a prática teatral da União Operária. In: **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**. Vol. 3, Ano III, Nº 4. Outubro/Novembro/Dezembro de 2006. Disponível em: http://www.revistafenix.pro.br/PDF9/6.Dossie.Vera_Collaco.pdf. Acesso em 27 de março de 2017.

FRANCO, Aninha. **O Teatro na Bahia Através da Imprensa – Século XX**. Salvador: FCJA; COFIC; FCEBA, 1994.

MIRANDA, Ana Carolina. Depoimento ao autor via e-mail em 05/07/2011.

_____. **O Grupo Gente Nossa e o Movimento Teatral no Recife (1931-1939)**. Recife: dissertação do programa de pós-graduação em História pela Universidade Federal de Pernambuco, 2009.

NUNES, Mário. **40 Anos de Teatro – II Volume** – período de 1921 a 1925. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, s. d.

PONTES, Joel. **O Teatro Moderno em Pernambuco**. Coleção Buriti. São Paulo: São Paulo Editora S. A., 1966.

S. C. [Samuel Campello]. Teatro nacional. **Diario de Pernambuco**. Recife, 6 de setembro de 1931. Cenas e Telas.

WANDERLEY, Eustórgio. O “Santa Isabel” do meu tempo. **Contraponto** – Edição Especial – Centenário do Teatro Santa Isabel. Ano V, Número 12. Recife: dezembro 1950.